



## “Hanno addestrato noi a disperarci”

### Medea come archetipo in Wolf, Slimani e Lattanzi

“They’ve trained us to despair”. The archetype of Medea in Wolf, Slimani, and Lattanzi

Maria Giovanna Stati  
Università dell’Aquila, Italia

#### SOMMARIO | ABSTRACT

Questo contributo intende dimostrare in che modo la figura di Medea funzioni come archetipo nella caratterizzazione delle tre protagoniste di *Medea. Voci* (1996), *Ninna nanna* (2016) e *Questo giorno che incombe* (2021). Partendo dalla tradizione mitica relativa alla maga colca e dalla celebre rilettura che ne ha fatto Euripide (431 a. C.), si dimostrerà, attraverso un’analisi formale e tematica, come Wolf, Slimani e Lattanzi recuperino, più o meno scopertamente, questa figura ridimensionandone la violenza ed esasperandone i caratteri vittimari. | This paper aims to investigate how the figure of Medea is deployed as an archetype in *Medea. Voci* (1996), *Ninna nanna* (2016), and *Questo giorno che incombe* (2021), building the characterisation of their protagonists. In light of the traditional myth of Medea and of Euripides’ most famous rewriting of it, and through a formal and a thematic analysis, this paper will argue that Wolf, Slimani, and Lattanzi recover the mythological character by reducing her violence and, at the same time, by intensifying her role as a victim.

#### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Medea, caratterizzazione, vittima, personaggio, male | Medea, characterisation, victim, character, evil

## 1 Introduzione

Quando Euripide recupera la saga di Medea<sup>1</sup> decide di concentrarsi soprattutto sulle vicende greche di cui questa è protagonista: giunta a Corinto insieme ai propri figli per seguire Giasone, la donna deve fare i conti con una duplice sciagura, il tradimento dell’argonauta, che le preferisce la figlia del re corinzio Creonte, e la condanna all’esilio da parte di quest’ultimo che ne teme i poteri oscuri. Umiliata, tradita ed emarginata, Medea elabora un piano per assassinare il re e sua figlia e si vendica su Giasone uccidendogli i figli. Sebbene non unanimemente riconosciuto come tale (Bettini, Pucci 2017: 64-66), l’infanticidio per mano della madre costituisce la più grande innovazione della rilettura euripidea. Infat-

ti, la tradizione mitica relativa a Medea, e precedente a Euripide, parla dell'assassinio di Mermero e Fere, ma non è chiara sulla responsabilità dell'atto: Pausania li dice o lapidati dai corinzi, mossi dall'odio verso la loro madre, oppure, sulla scorta di Eumelo, morti per un errore di Medea che intendeva renderli immortali<sup>2</sup>. La versione consapevolmente infanticida di Euripide è quella che ha avuto maggiore fortuna e che, scrive Maria Grazia Ciani, fa sì che Medea non possa più essere raccontata "al di fuori di questo gesto" (1999: 11). E in effetti se si pensa alle riscritture, anche transmediali, della personaggio è evidente come la caratterizzazione di quest'ultima sia interamente giocata su due coppie oppostive, barbaro/civilizzato e straniero/autoctono, e sull'elemento ineliminabile dell'infanticidio (13). Questo almeno fino al 1996, quando Christa Wolf riscrive una Medea senza colpa alcuna.

Partendo dall'analisi di *Medea. Voci* (Wolf 1996), *Ninna nanna* (Slimani 2016) e *Questo giorno che incombe* (Lattanzi 2021), questo contributo intende indagare in che modo la maga colca funzioni come figura archetipica per la costruzione delle protagoniste di questi romanzi. Più precisamente si cercherà di mostrare come Wolf, Slimani e Lattanzi ridimensionino la violenza propria dell'eroina euripidea seguendo un preciso paradigma vittimario, giocato sull'esaltazione delle coppie oppostive di cui sopra. Unica vera e propria riscrittura, il romanzo di Wolf racconta una Medea innocente che resiste a un'emarginazione di matrice maschilista; diversamente, Slimani e Lattanzi costruiscono due personaggi che con il latente modello euripideo condividono l'umiliazione e il tradimento, oltre a un infanticidio millantato nel caso di Francesca ed effettivamente perpetrato – ma debitamente giustificato – nel caso di Louise.

## 2 *Medea. Voci*

Diviso in undici capitoli la cui voce dominante è ora quella di Medea, ora quella di Giasone e di altri personaggi propri della tragedia euripidea, il romanzo di Christa Wolf rompe con la tradizione letteraria occidentale che, da Euripide in poi, cristallizza l'eroina tragica nell'immagine della madre assassina (Ciani 1999), insinuando sin dalle primissime pagine il dubbio sull'effettiva violenza perpetrata della maga colca:

Pronunciamo un nome e, poiché le pareti sono porose, entriamo nel tem-

po di lei, incontro desiderato, dal fondo del tempo ricambia lo sguardo senza esitare. Infanticida? Ecco, per la prima volta, il dubbio. Un'alzata di spalle canzonatoria, un volgersi altrove, non sa più che farsene di questo nostro dubitare, dello sforzo di renderle giustizia, se ne va (1996: 11).

Con l'eliminazione dell'infanticidio Wolf punta a riscrivere Medea emancipandola dalla follia d'amore e dallo stereotipo della sposa umiliata. Se infatti in Euripide la maga urla il proprio dolore di donna oltraggiata – "Sciagurata che sono, infelice, quanto soffro! Ahimè, vorrei morire!" (vv. 95 – 97) – suscitando la compassione e il timore di chi le sta intorno – "Che farà un'anima così superba e implacabile, stretta nella morsa del dolore? [...]. Io temo, figli, che vi accada qualcosa" (vv. 107 – 109 e 118) –, nel testo di Wolf, invece, si presenta sì addolorata per la propria sorte, ma decisamente pacificata per quanto riguarda la relazione con Giasone. Quest'ultima, infatti, smette di essere centrale: il sentimento amoroso – che in Euripide era poi generatore di rancore e gelosia, e quindi causa prima dell'infanticidio – viene, sin dall'inizio, svuotato di ogni potere decisionale: "[...] anche lui [Giasone] non poteva immaginare che un unico motivo perché lo aiutassi contro mio padre: il bisogno di darmi a lui, a Giasone, senza riserve. La pensano tutti così, perlomeno i corinzi; per loro l'amore delle donne per un uomo spiega e scusa tutto" (Wolf 1996: 27). Medea rivendica qui la propria indipendenza e individualità, confutando una delle tre motivazioni che secondo Albrecht Dihle (1976), nel racconto della maga, sono state utilizzate più spesso per spiegare l'infanticidio: la follia amorosa. Questo aspetto è importante, poiché, negando a Medea ogni forma di furore, Wolf costruisce una personaggio moralmente integra e riflessiva, che agisce coscientemente e giudiziosamente. Ne deriva uno snaturarsi delle circostanze che in Euripide, ma anche in Seneca, per esempio, o nelle riscritture barocche e otto-novecentesche (Fusillo 2009), funzionavano come attenuanti per le colpe della donna – e che in effetti Dihle annovera tra le tre possibili giustificazioni dell'infanticidio: l'origine barbara e la natura demonica di Medea. Come anticipato, tradizionalmente la caratterizzazione di questa figura si regge anche su due coppie oppostive, barbaro/civilizzato e autoctono/straniero: in tal senso la maga colca viene percepita come barbara e straniera dai corinzi che per questo la emarginano ed escludono. In Euripide l'emarginazione della donna, insieme al tradimento di Giasone, serve a giustificare almeno parzialmente la sua furia assassina. Parzialmente perché in realtà Medea, ancora prima di arrivare a Corinto,

si è macchiata dei crimini più scellerati (la morte del re Pelia ma anche e soprattutto quella del fratello Apsirto), fatto questo che denuncerebbe una imprescindibile inclinazione al male da parte della donna. Anche in Wolf l'ostracismo messo in pratica dai corinzi è centrale: la donna si definisce fin da subito “profuga nella scintillante città del re Creonte” (1996: 18) e costruisce costanti paragoni volti a confrontare la tradizionalmente civilizzata Corinto e la barbara Colchide. Eppure il replicarsi degli opposti euripidei (Medea è “pur sempre selvaggia” (20), i colchi sono “animali esotici” (118) e i corinzi – soprattutto le donne – “animali addomesticati, resi con cura mansueti” (20)) costringe, qui, a una risistemazione delle caratteristiche tradizionali. Corinto come la Colchide si regge su un sacrificio umano, ma se il re Eete, immagina di dire Medea a Apsirto, “non riuscì a guardarmi negli occhi durante i rituali funebri per te, il suo figlio sacrificato”, Creonte invece “non ha rimorsi, se fonda il suo potere su un delitto” e “guarda tutti in faccia insolentemente” (100); analogamente durante la scena della festa “l’orrendo muggito dei tori” (186) scannati senza indugio dai sacerdoti corinzi non ha niente a che vedere con il quasi chirurgico sacrificio compiuto da Medea al cospetto di Giasone; infine quando più avanti la folla pericolosa e impazita decide di uccidere dei prigionieri con la scusa di offrirli agli dei, è Medea che si oppone alla strage, ed è sempre quest’ultima che incurante dei rischi soccorre l’evirato Turone. Si assiste a un ribaltamento dei ruoli, non più la Colchide e Medea, ma i corinzi tutti sono barbari e scellerati. Verso la fine del romanzo gli attributi solitamente ascritti alla maga colca vengono definitivamente attribuiti alla folla corinzia che “cercava vittime per placare la propria sete di vendetta”: Corinto è una “città fatta apposta per volgere all’improvviso la sua faccia luminosa, radiosa, seducente in faccia cupa, pericolosa, mortale” (189). Insomma, le coppie oppositive sono sì recuperate da Wolf, ma ridistribuite in modo molto diverso rispetto a Euripide; inoltre esse non servono più ad attenuare le colpe di Medea, ma a mostrare le angherie che questa è costretta a subire e il modo stoico, quasi ottusamente mite, con cui le fronteggia. Nel romanzo di Wolf Medea è diventata vittima.

A questo punto è bene ricordare sinteticamente le letture che sono state proposte di *Medea*. *Voci*, in modo tale da rendere conto dell’importanza e del significato di una riscrittura di questo tipo e procedere con l’analisi testuale che si intende svolgere in questa sede. Anzitutto, Wolf scrive il romanzo con l’intenzione di restituire verità alla figura di

Medea, rivendicando la versione tradizionale preeuripidea; secondariamente, come ha notato Anna Chiarloni, la storia di Medea, esclusa dai corinzi e da questi accusata della peste in città, è sintonica alla situazione che Wolf viveva nel momento in cui ha iniziato a scrivere il romanzo: la crisi di Corinto e Medea come capro espiatorio alludono direttamente alla fine della DDR e alle accuse di connivenza con il regime di Honecker rivolte all'autrice. Tuttavia, per quanto sia interessante questa lettura a chiave, alla base del ritorno alla verità, che pare essere il motivo primo per la scrittura di *Medea. Voci*, c'è la convinzione di Wolf che "Medea non poteva essere un'infanticida perché una donna proveniente da una cultura matriarcale non avrebbe mai ucciso i suoi figli" (1996: 230). In tal senso è evidente, e torniamo quindi all'analisi testuale, che è alla luce di quest'ultima dichiarazione dell'autrice che va riconsiderata la ridistribuzione delle colpe di Medea. In questa riscrittura la donna non uccide né Apsirto né i figli nati dall'unione con Giasone, cura segretamente e maternamente l'epilessia di Glauce e, lungi dall'assassinarlo, scopre che Creonte (morto collateralmente a sua figlia nella tragedia euripidea) è esso stesso colpevole dell'omicidio della figlia Ifinoe, offerta in sacrificio agli dèi. Medea non è più una scaltra assassina, ma presta soccorso ai corinzi che la esiliano, perdona Agamedea che la tradisce, cura Turone che la denuncia, ignora benevolmente Giasone che passivamente la lascia nelle crudeli mani di Acamante. L'eroina di Wolf è una profemminista capace di emanciparsi dall'ossessione del maschio – che nel testo euripideo diventava il *centrum* nefasto da cui derivavano tutte le azioni della donna. Wolf recupera il concetto di capro espiatorio teorizzato da Girard (ed. 1986), puntualmente citato in apertura di due capitoli, e insiste sull'identificazione anche figurale di Medea con quest'ultimo: "fu spinta attraverso la porta a sud, come si usa per il capro espiatorio, fuori dalla città" (1996: 212), "per tutto il tempo che la portarono per la città a mo' di capro espiatorio, levò un canto spaventoso, che stimolò la gente ai margini della strada a volerlo soffocare" (214-15). Alla Medea emancipata non viene accordata nessuna trasgressione, e l'alterità e la barbarie, già presenti nella caratterizzazione euripidea, si esplicano qui nel suo essere pura e senza colpe (Fusillo 2009). La violenza in *Medea. Voci* diventa tutta maschile<sup>3</sup>, perché come spiega Circe (anch'essa santa che "finir[à] per diventare veramente cattiva" (1996: 105)) mentre "il male è già in [Giasone]" sono le donne che devono "portare il lutto" (104).

### 3 *Ninna nanna*

Vincitore del premio Goncourt nel 2016, il secondo romanzo di Leïla Slimani prende spunto da un *fait divers* verificatosi a Manhattan, raccontando la storia della *nounou* Louise che uccide i due bambini che le sono stati affidati. *Ninna nanna* si apre con la descrizione del luogo del delitto, insistendo sin da subito sugli aspetti più atroci di quest'ultimo, e presentandoci i personaggi principali della storia, senza nominarli, ma specificando i ruoli che essi interpretano. Anzitutto i bambini, innocenti per definizione: il corpo di uno "disarticolato giaceva in mezzo ai giocattoli", la gola dell'altra "era piena di sangue" (11); poi la *mater dolorosa* in stato confusionale che "entrando nella stanza dove giacevano i figli, ha lanciato un grido [...] profondo, un ululato [...] fino a farsi scoppiare i polmoni" (11-12); infine "l'altra", sopravvissuta come l'erba cattiva – "Non ha saputo morire. La morte ha saputo solo darla" (12) –, verso cui il soccorso imparziale, precisa la voce narrante, è stato un dovere. Una narrazione di questo tipo, decisamente sensazionale e patetica – i corpi indifesi dei bambini uccisi da colei di cui più si fidavano, la madre che li scopre e impazzisce di dolore, l'assassina che non vuole morire –, ci dice sin da subito chi è il carnefice e chi sono le vittime, e sembra non lasciare spazio ad alcun tipo di comprensione. Eppure, nel secondo capitolo la storia ricomincia da capo e racconta cronologicamente l'arrivo di Louise presso la famiglia Massé fornendo un ritratto decisamente più benevolo della prima e molto più severo della seconda.

Marito e moglie stanno cercando una bambinaia e i requisiti sono "niente clandestine, [...] niente donne troppo vecchie, con il velo o fumatrici", la *nounou* deve essere "allegra e disponibile" (14), preferibilmente senza figli e che capisca subito "chi comanda" (15). I Massé hanno bisogno di una persona-contenitore a cui scaricare le loro incombenze e che obbedisca loro meccanicamente, senza lamentele e senza domande, e con cui non si stabilisca alcun rapporto emotivo. Louise sembra fare al caso loro: è puntuale, precisa, metodica, con ottime referenze, totalmente dedita alla cura dei bambini e della casa.

*Ninna nanna* aderisce al *topos* della vendetta del domestico sul padrone, magistralmente rappresentato da *Les Bonnes* di Genet o da *La cérémonie* di Chabrol, replicando però il processo di martirizzazione della protagonista visto in azione nel romanzo di Wolf e raccontando una personaggio che, pur non essendone la riscrittura, presenta fortissime somiglianze con la Medea euripidea. Al suo meglio Louise è una fata, come

ripete più volte Myriam (“Deve avere dei poteri magici [...] ha allargato i muri. Ha ingrandito gli armadi, ampliato i cassetti. Ha fatto entrare la luce.” (31)) e come Medea è capace di guarire e prendersi cura. Al suo peggio, però, è una donna crudele, capace di inventare storie spaventose per terrorizzare la vivace Mila, pronta a utilizzare i bambini per i suoi scopi vendicativi. Ma soprattutto Louise è Medea nel suo appartenere a un mondo altro: “È nervosa. Si sente un’estranea, una straniera che non capisce la lingua parlata dalla gente che la circonda” (59), “Louise sembra fuori luogo, [...] come un personaggio che ha sbagliato storia e si ritrova in un mondo estraneo” (192). La sua estraneità si concretizza, più precisamente, nella sua non appartenenza alla realtà borghese in cui lavora, ed è su questa esclusione di classe che Slimani costruisce tutta la retorica della vittima. Più volte nel romanzo si fa riferimento alla gerarchia che si instaura tra i Massé e Louise: Paul “con Louise si è trasformato in un padrone” nota la moglie, seguita a ruota dalla suocera che rimprovera entrambi “Giocate a fare i padroncini con la governante. Non vi pare di esagerare?” (111). Ma la distanza di classe emerge soprattutto nel compatimento, buonista e falso, che tanto i Rouvier (altra famiglia per cui Louise ha lavorato) quanto i Massé riservano alla bambinaia: “Forse è meglio non invitarla più. Dev’essere dura per lei vedere a quante cose è costretta a rinunciare” (51) sentenziano i primi dopo una vacanza a cui hanno partecipato la bambinaia e sua figlia; Myriam cerca di “non suscitare la sua [di Louise] invidia” (55), le regala oggetti che non utilizza più pur rendendosi conto del potenziale umiliante di un’azione di questo tipo e “nasconde gli abiti nuovi in una vecchia borsa di tela e li scarta solo quando Louise se ne va” (56). Recuperando le coppie oppostive euripidee, Louise è una barbara, considerata e percepita come un essere inferiore (“Paul inizia a parlare di lei –‘la nostra tata’ – come se parlasse di un bambino o di un anziano, in sua presenza” (60)) che esiste solo in quanto bambinaia e che non ha diritto a una vita privata: il Signor Franck può permettersi di rimproverarla quando a venticinque anni rimane incinta e Myriam può invitarla in Grecia assicurando il marito che tanto “sarà entusiasta, non credo abbia di meglio da fare” (61). La sospetta inferiorità di Louise non le dà diritto a un’esistenza che si svolga a prescindere dal proprio lavoro, e arriva a negarne persino l’esistenza fisica. La bambinaia è costretta da Mila ad ammettere di non saper nuotare e allora Paul si offre come istruttore di nuoto:

All’inizio, toccare la pelle di Louise lo imbarazza. [...] Per un attimo, gli

passa per la testa un pensiero stupido, e ride da solo: «Louise ha un sedere». [...] Un corpo che non aveva mai visto e di cui non sospettava l'esistenza. Per Paul, Louise apparteneva al mondo dei bambini o dei domestici, probabilmente non la vedeva nemmeno. Eppure non è brutta. Tra le mani di Paul, sembra una bambolina. [...] Ma in lei c'è qualcosa di pudico e infantile, un riserbo che gli impedisce di nutrire nei suoi confronti un sentimento schietto come il desiderio (68-69).

Anche quando la donna non si presenta a lavoro perché malata, Myriam pensa subito a un abbandono repentino da parte sua e “è colta alla sprovvista da quella spiegazione così semplice. Si sente un po' in colpa per non aver pensato a un banale problema di salute. [...] Come se il suo corpo non potesse conoscere la fatica o la malattia” (138-39). La scoperta del corpo di Louise è sempre inaspettata, quando la incontrano per caso in strada, mentre non lavora, la donna sembra “lunare, quasi fluorescente” (192). I Massé non sanno niente della vita di Louise (solo verso la fine del romanzo Myriam “Per la prima volta, prova a immaginare concretamente come possa essere la vita di quella donna quando non è con loro” (193)), e quando scoprono che la donna è oberata dai debiti non approfondiscono la questione: “è un modo per difendere il confine tra i nostri due mondi” si autoassolve Myriam. Questo misconoscimento è ancora più stridente se si tiene conto non solo di quanto invece Louise conosca perfettamente l'intimità di Paul, Myriam, Mila e Adam, ma soprattutto del rapporto di interdipendenza che si è creato tra di loro. Tutte le incombenze di madre che gravano su Myriam vengono trasferite sulla bambinaia, e ai brani in cui si descrive il lavoro domestico di Louise fanno da contrappunto quelli in cui si descrivono le giornate in studio di Myriam che è tornata felicemente a fare l'avvocata. La tranquillità familiare dei Massé dipende interamente da questa donna premurosa e disponibile, ma invisibile (“Louise è diventata invisibile e indispensabile al tempo stesso” (53-54)). E questa invisibilità è costantemente denunciata da Slimani, soprattutto attraverso scene corali che mostrano una banda numerosa e variegata di baby-sitter che ai giardinetti (significativamente “infestati da vagabondi, senz'altro, disoccupati, anziani, ammalati, emarginati, precari” (101-02)), torna in mente il microcosmo periferico dei colchi in Wolf) si lamentano delle loro prestazioni a tempo determinato, dimenticate velocemente dai bambini che ormai adolescenti non le riconoscono per strada e disprezzate dai genitori sempre più insoddisfatti e ingerenti. Louise è consapevole della

distanza che esiste tra se stessa e una borghesia che la esclude e di cui può fare parte solo nascostamente e parzialmente: vanno verso questa direzione i brani in cui la bambinaia ostenta una posa “da educatrice, da governante, da istituttrice inglese” (173), o quelli in cui si descrive il suo intrufolarsi parassita nella casa dei Massé.

Come notato da Delpierre, il romanzo non si regge sulla suspense: sappiamo dall’inizio che Adam e Mila sono morti per mano della bambinaia, “ce qui tient en haleine le lecteur n’est pas la recherche du coupable mais plutôt celle des éléments qui vont conduire une nounou *a priori* si parfaite au meurtre des deux enfants qu’elle garden” (2017: 262). In tal senso due brani possono illuminare, a livello metatestuale, l’operazione di Slimani. Il primo riguarda Myriam che, mentre prepara le carte di un processo per difendere un omicida reo confesso consiglia a quest’ultimo “di lasciar perdere le battute di cattivo gusto e quel sorrisetto compiaciuto che gli dava un’aria spavalda. ‘Dobbiamo dimostrare che è una vittima anche lei’” (2016: 155); il secondo riguarda invece la detective che si occupa del caso di Louise:

Ricostruire la dinamica di un delitto ha l’effetto di un detonatore [...], gettando nuova luce sul passato. [...] Domani entrerà nel palazzo [...] si lascerà travolgere da un moto di disgusto, arriverà a odiare tutto in quella casa. Impersonerà Louise, Louise che si tappa le orecchie per non sentire le urla e i pianti. Louise che fa avanti e indietro dalla cameretta alla cucina, dal bagno alla cucina, dalla pattumiera all’asciugabiancheria, dal letto all’armadio dell’ingresso, dal balcone al bagno. Louise che torna indietro e ricomincia, Louise che si china e si alza sulla punta dei piedi. Louise che afferra il coltello nell’armadio. Louise che beve un bicchiere di vino, con la portafinestra aperta e un piede sul terrazzino (200-01).

Come Myriam, Slimani ha bisogno di dimostrare che anche Louise è una vittima, e lo fa insistendo non sulla narrazione di ciò che l’assassina ha commesso (l’omicidio è raccontato una volta e per sempre solo nel primo capitolo), ma su ciò che la donna ha subito. Vanno in questa direzione anche i costanti riferimenti all’indole infantile della protagonista: incapaci di parlare, e quindi di esercitare la prima forma di *agency*, i bambini sono le vittime per eccellenza (Giglioli 2014). Privata dell’azione, la bambinaia viene deresponsabilizzata e trasformata in soggetto passivo e abusato che, proprio per questo, può (e deve) essere ascoltato (Giglioli

2014). Anche la detective (e con lei Slimani e chi legge) sarà, sì, travolta dal disgusto iniziale, ma poi deve prendere confidenza con questa figura che è anzitutto straziata dagli abbandoni e dalle incombenze. Louise a differenza della Medea di Wolf, quindi, è ancora capace di violenza, è diventata cattiva come aveva profetizzato Circe, ma solo perché “tutta la cattiveria e la meschinità e la bassezza che [le] rovesciano addosso [hanno] comincia[to] a far presa” (Wolf 1996: 105). Insomma, cattiva sì, ma per colpa degli altri.

#### 4 *Questo giorno che incombe*

Anche il romanzo di Antonella Lattanzi, come dichiarato da quest’ultima nella prefazione al libro, è ispirato a una storia vera: la scomparsa di una bambina che abitava nello stesso condominio alla periferia di Bari, in cui l’autrice, all’epoca di solo otto mesi, si era trasferita con la sua famiglia. La prefazione presenta *in nuce* dei temi che poi verranno sviluppati più diffusamente: il male è un incidente quasi innominabile e i padri e le madri, ancora prima che persone, sono dei ruoli rigidi che non possono essere traditi (“Un padre non fa così. Un padre protegge” (Lattanzi 2021: 9); “ho detto ad alta voce tutta la rabbia che avevo per mia madre. Per averci portato a vivere in un posto in cui eravamo in pericolo. [...] Per non averci salvate” (11)). I genitori sono numi tutelari che, per definizione, non possono fare del male, meno che mai ai figli. Questa precisa distribuzione di ruoli e mansioni si ritrova già nelle primissime pagine:

Tutto ciò che amava era attorno a lei, come in un cerchio perfetto. Suo marito, le sue figlie, la loro nuova casa oltre il cancello rosso. [...] Lui, il suo uomo, il padre delle sue figlie, [...] Il braccio che reggeva Emma le doleva un po’ [...], era un dolore quasi bello: il segno vivo del corpo di sua figlia su di lei. Perché lei era una madre, [...] e le madri stringono tra le braccia (18).

E in effetti, la protagonista è caratterizzata seguendo precisamente i modelli della moglie e della madre, a cui si rapporta in modo contraddittorio e complesso, in una costante ansia di adesione e reazione. Come Medea, Francesca si trasferisce a Roma con Massimo, che ha ottenuto un importante incarico universitario, lasciando un mondo conosciuto e familiare per uno sconosciuto e avverso:

[...] era stato un salto nel buio lasciare il lavoro che amava alla rivista, la sua migliore amica e collega Eva, le persone che conosceva da sempre, suo padre, i luoghi dell'infanzia, dell'adolescenza e dell'età adulta, in una parola Milano – che li conteneva tutti – e seguire Massimo a Roma, dove non avevano nessuno (25).

Come Medea, si ritrova prevedibilmente sola, con un marito assente e un condominio ostile che finisce per ostracizzarla. Se all'inizio l'esclusione a cui è condannata la protagonista è solo una possibilità (“Non era sicura di avere qualcosa in comune con loro, ma in fondo poteva dire di conoscerli?” (53)), procedendo nella lettura essa diventa sempre più problematica e definitiva: “Adesso era lampante che stavano sussurrando perché lei non sentisse. [...] Li vide chinati sopra il tavolo, i colli allungati per stare più vicini, per poter parlare a bassa voce. Una specie di unica testuggine maledetta” (304). Il condominio si presenta come una contemporanea corte corinzia piena di segreti e misfatti, che agisce come un corpo unico (“Non dicevano mai *io*. Dicevano sempre *noi*” (152)). L'esclusione di Francesca da questo circolo magico è direttamente proporzionale all'integrazione del marito e delle figlie (“All'improvviso erano tutti intorno a Massimo, e alle bambine, come se si conoscessero da sempre. [...] come se quelli fossero i suoi amici” (302)) e distrugge in brevissimo tempo le speranze che pure avevano accompagnato il trasloco. Francesca è frustrata dalla vita che conduce, la compagnia obbligata e totalizzante delle proprie figlie e l'impossibilità di comunicare con gli inquilini la esasperano. La donna sente un “diavolo in corpo che sferr[a] pugni per uscire” (301), forza demoniaca a cui Lattanzi dà voce attraverso l'uso del corsivo. Francesca dubita della propria bontà (“Perché non succede qualcosa a qualcuno? Anche qualcosa di brutto, purché succeda qualcosa (*sei una creatura malvagia – scusa, scusa*)” (60)) e del suo essere una buona madre. Inizia a provare un'intolleranza crescente nei confronti dei bambini dei vicini di casa (“*ma di chi sono tutti questi bambini? sono sempre di più, ogni giorno aumentano, il mondo è stato occupato dai bambini, non rimarranno più adulti, mai più*” (58); “*ma perché i bambini urlano sempre? ho mal di testa, mal di testa, da quanto, da un giorno, una settimana, una vita; abbassate quelle vocine stridule, per l'amor di dio, vi supplico*” (59)), e poi verso le proprie figlie:

Da quando era arrivata lì, stava sprecando la sua vita [...]. Sì, era tutta colpa loro. Tutta la colpa era delle bambine, che le stavano togliendo

tutto, che erano egoiste e cattive, cattivissime, pensavano solo a sé. Dei mostri. *Mi sono fregata con le mie mani, si disse Francesca. Fregata, distrutta, fottuta.* ‘Sarebbe stato meglio se non fossero mai nate’ sentenziò la casa. Lei la guardò dritta negli occhi, disse: ‘No’. La casa rispose: ‘Sei sicura?’ (94).

La possibilità di fare del male alle bambine comincia quindi a tormentare Francesca (“*non potresti essere un po’ meno viva?, pensò senza rendersene conto, poi si disse: ma che dici, sei una madre o una creatura malvagia?*” (62)) che si ritrova così stretta tra il desiderio di aderire a una precisa idea di maternità (“le madri amano. Le madri fanno sacrifici. Le madri sanno cosa è giusto e cosa è sbagliato. Le madri ci sono momenti che essere madri gli prende tutto il corpo, e il tempo. [...] Le madri sono felici di essere madri.” (67)) e l’istinto di emanciparsi dal ruolo in cui lei per prima ha costretto sua madre e se stessa. La potenziale violenza che cresce latente dentro la protagonista, però, non arriva mai a concretizzarsi e ad andare oltre uno stadio verbale e teorico. La minaccia che rivolge alla figlia Angela (“Stai zitta, altrimenti quella bocca te la tappo io per sempre!” (106)) si traduce ridimensionata in una Francesca alienata che, per un tempo non definito, stringe con forza il polso della bambina. Tuttavia il climax ascendente dovuto alla progressiva perdita di autocontrollo della donna raggiunge il suo apice in un brano delirante, quasi onirico, in cui la donna fuori di sé strangola la propria figlia. La scena si ripete identica a quella del litigio effettivamente accaduto qualche pagina prima (e sopra riportato), e il suo difficile statuto narrativo (non è ben chiaro se si tratti di un sogno, di una visione o di un ricordo) fa sì che chi legge possa dubitare dell’innocenza di Francesca quando, poco dopo in cortile, si comincia a gridare riguardo la sparizione di una bambina non meglio identificata. Di nuovo però, la violenza a carico della protagonista non è che immaginativa: Francesca non ha fatto del male a nessuno e Angela è viva e vegeta, la sua era solo una fantasia scura e perturbante; ad essere stata rapita è la figlia di un’altra inquilina. Il male materno, che pareva imporsi come il tema dominante di *Questo giorno che incombe*, rimane a uno stadio embrionale (tocca a Francesca, per esempio, enfatizzare il principio di livido sul polso della bambina confrontandolo a uno strangolamento) e si esaurisce già alla fine della prima delle cinque parti che compongono il romanzo, per essere sostituito dall’adulterio della protagonista con l’inquilino dell’appartamento di fronte. Quest’ultimo serve a mettere in crisi il ruolo di moglie pure rivestito da Francesca. E

come già con la cattiva maternità, la storia si ripete identica: il potenziale trasgressivo del tradimento rimane sempre solo accennato e viene presto giustificato attraverso il sentimento amoroso. Quella tra Francesca e Fabrizio è “la più dilazionata delle congiunzioni carnali” (Starnone 2021) perché la prima fa di tutto per evitare di cedere a un’attrazione immediata e senza scampo. Alla colpa mortale di abbandonare le figlie si aggiunge l’angoscia di tradire il marito-padre:

*Ho bevuto un paio di birre con una persona (un uomo, non una persona). Una persona. Comunque, non succederà mai più. Cercò le chiavi dentro la borsa. Non succederà più (la voce di sua madre che le diceva: “Sei felice?”). Frugò ancora. Ho bevuto una birra con una persona (con un uomo, che non è Massimo), e adesso non sono più sicura di riconoscere questa casa, questa borsa, questa foto della mia famiglia che ho nel portafogli, queste facce delle mie figlie, questa faccia di mio marito. Ho bevuto un bicchiere di birra con una persona (un uomo) ma non succederà mai più (182).*

Il compiersi del tradimento non scalfisce in alcun modo l’integrità di Francesca che, prima di cedere, resiste stoicamente nella sua ormai tipica contraddittorietà (“*Esci dalla stanza./ Voglio rimanere!./ Uscì dalla stanza blu*” (207)), e decide quindi di unirsi all’amante solo dopo che l’attrazione sessuale è diventata sentimento amoroso. Inoltre Lattanzi lavora sul personaggio del marito-padre in modo tale che questi, ancora prima di Francesca-moglie-madre, venga meno ai suoi doveri paterni di protezione e cura, che invece passano d’ufficio all’amante. È Fabrizio che ritrova Angela quando questa sfugge al controllo della madre (“*Sorrisi all’uomo che aveva strappato Angela all’assalto delle creature del buio. [...] Le sue figlie si erano salvate. Lui le aveva salvate*” (236)), è lui che le soccorre quando nel condominio una presenza non meglio identificata prende d’assalto il tetto terrorizzandole (“*L’aveva salvata. Quante volte aveva salvato lei o le sue figlie?*” (394)). Verso la fine del romanzo la sostituzione è definitiva: “[...] il suo uomo – *il mio uomo*, le venne da pensare, non se ne rese conto” (339). Alla fine dei conti il “diavolo in corpo che sferrava pugni per uscire” è molto poco diabolico. Tutte le azioni della protagonista sono in qualche modo giustificabili attraverso le colpe degli altri (del marito, dei condomini, del padre, della madre, della città), e la loro esistenza residuale deriva anzitutto dal tono patetico e melodrammatico con cui vengono raccontate. Francesca incolpa se stessa della morte di un gatto a cui la figlia era affezionata (“*sei tu, è*

*colpa tua, tu l'hai chiamato stupido gatto, tu hai pensato che lo odiavi, sei tu, tu, tu, la causa di tutto il male*" (77)), del fatto che le sue figlie, a differenza della bambina scomparsa, stiano bene ("Francesca, colpevole di essere una madre le cui figlie stavano benissimo" (139)), di piccole distrazioni ("*Teresa è ancora da qualche parte, lontano, al buio. [...] E io che ho la fortuna di avere le mie due figlie, qui con me, cosa ho fatto? Mi sono distratta?*" (220)). Le colpe che sceglie di assumere su di sé sono artefatte come quelle dei condomini che si autoaccusano retoricamente per non aver badato abbastanza alla bambina scomparsa, o inconsistenti come quella della madre di Teresa che si attribuisce la responsabilità della sparizione di sua figlia. Francesca è alla costante ricerca di un trauma attraverso cui raccontarsi, ma vuole fare a meno della violenza di cui questo necessita (Giglioli 2011). Il finale ristabilisce l'imprescindibile rapporto madre-figlie ("*Siamo insieme tu, tua sorella e la mamma*" (424)) e trova il modo di consacrare Francesca all'immagine di *mater dolorosa*, anelata durante tutto il romanzo. Quando il padre di Teresa spara a Fabrizio perché ancora convinto che sia stato lui a violentare e uccidere sua figlia, Francesca lo soccorre drammaticamente trovando anche in questo caso colpe da prendere su di sé: "*'Fabrizio ti prego, ti prego', lui mi guarda, 'Fabrizio ti prego', se non ti avessi chiamato, se non fossi sceso dalla macchina per me. Se non ti avessi fatto aspettare*" (456).

Veggente come Medea e per questo esclusa dall'ottuso condominio che cerca una persona da sacrificare per la sparizione di Teresa, Francesca per i quattro quinti del romanzo è una vittima innocente che "non vivendo traumi, li immagin[a] ovunque" (Giglioli 2011: 9).

## 5 Conclusioni

George Steiner include Medea tra quei personaggi che costituiscono "the essential code of canonic reference for intellect and sensibility across western civilization" (1984, ed. 1986: 121), come dimostrano le numerose riscritture a cui questa figura è stata sottoposta e che cercano di fare i conti con la violenza che la caratterizza (Fusillo 2009). Da una parte, le opere scelte dialogano in modo diverso con la tradizione mitografica e la versione euripidea: Wolf riscrive e vi fa apertamente riferimento, Slimani e Lattanzi sembrano recepirle più passivamente. Dall'altra, però, è quasi programmatico il modo con cui i tre romanzi

decidono di annientare la violenza caratterizzante della Medea tragica, soprattutto se si guarda al paradigma vittimario che i testi ripropongono in maniera quasi identica. L'infanticidio viene infatti negato, ridimensionato e annientato a seconda dei casi, mentre parallelamente si lavora a una caratterizzazione vittimistica delle personagge. La metamorfosi da carnefici (potenziali in Wolf e Lattanzi, effettiva in Slimani) a vittime si compie identica nei tre romanzi e prevede, anzitutto, una dislocazione del male, che diventa appannaggio esclusivamente maschile: sono Creonte, Eete, Acamante, Presbo, Giasone i veri cattivi di Wolf, è Paul che più umilia Louise, insieme al Signor Renck, a Jacques e al padrone di casa, ed è Massimo ad abbandonare Francesca, Carlo a uccidere Teresa, mai i condomini pensano che la colpevole della sparizione di quest'ultima possa essere una donna. Secondariamente, si nega alle tre personagge qualsiasi forma di *agency*: Medea non fugge quando le donne colche evirano Turone, pur sapendo che le verrà addossata la colpa, non insiste per portare i figli con sé in esilio salvandoli dalla lapidazione, non respinge con forza le accuse di fratricidio, non resta con Circe che potrebbe salvarla; Louise uccide, sì, ma perché costretta dalle angherie sociali, familiari e economiche che ha subito silenziosamente; Francesca non uccide Angela, non rivela l'identità dell'assassino di Teresa scagionando Fabrizio (che così non verrebbe ucciso), non lascia il condominio che la esclude e maltratta, non abbandona Massimo che la rende infelice. Le protagoniste raccontate sono delle giuste, portavoce di precise istanze etiche e battaglie ideologiche, l'attualità e i dibattiti che animano quest'ultima (molto sinteticamente: la situazione politica successiva alla riunificazione tedesca e il femminismo per Wolf, la lotta di classe per Slimani, Bibbiano per Lattanzi) sembrano avere qui un ruolo preponderante. Non più il rimosso orlandiano, ma è l'ideologia cosciente delle autrici a determinare questi testi letterari e quindi la caratterizzazione delle tre personagge. Alla fine, l'*hybris* che caratterizzava l'eroina euripidea lascia il posto all'inazione e alla rassegnazione: se la assassina Medea euripidea, per quanto umiliata e tradita, troneggia su un carro infuocato gioendo del dolore che ha procurato a Giasone, quella giusta di Wolf piange i figli che non ha potuto salvare; Francesca stringe il corpo di Fabrizio mentre "non riesc[e] a parlare. Non riesc[e] a urlare" (Lattanzi 2021: 456), e persino Louise, che più potrebbe avvicinarsi all'assassina di Euripide, fa eccezione, costretta a fare i conti con la vita che non è riuscita a togliersi.

## NOTE

- 1 Figura mitica prima che euripidea, Medea vanta una ricca e complessa tradizione che si discosta per molti versi dalla celebre versione di Euripide; non potendo darne debitamente conto nello spazio di questo articolo si rimanda a Bettini, Pucci (2017: 33-87).
- 2 Secondo Preneste (170 – 235 d. C), che fa dipendere la notizia da Parmenisco (II – I sec. a. C.), i Corinzi avrebbero pagato Euripide affinché questi attribuisse a Medea l'assassinio dei figli di cui invece erano loro colpevoli. Su questa e altre varianti del mito si legga Tedeschi (2010: 5-7).
- 3 Questa innegabile visione manichea è però stemperata dal carattere relativista dell'opera che, dando voce a più personaggi, consente a chi legge di conoscere le molteplici versioni della storia raccontata. Per approfondire questo aspetto si legga la postfazione di Chiarloni presente nell'edizione qui presa in considerazione.

## BIBLIOGRAFIA

- Bettini, Maurizio; Pucci, Giuseppe (2017), *Il mito di Medea*, Torino, Einaudi.
- Chiarloni, Anna (ed. 2000), *Postfazione*, Wolf, Christa (ed. 2000), *Medea. Voci*, ed. A. Raja, Roma, Edizioni: 191-97.
- Ciani, Maria Grazia (ed. 1999), *Euripide, Grillparzer, Alvaro. Medea. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio.
- Delpierre, Alizée (2017), “Disparaître pour servir: les nounous ont-elles un corps?”, *L'Homme & la Société*, 203-04: 261-70.
- Dihle, Albrecht (1976), *Euripides' Medea und ihre Schwestern im europäischen Drama*, «Antike und Abendland», 22: 175-84.
- Fusillo, Massimo (2009), “La barbarie di *Medea*: itinerari novecenteschi di un mito”, *Fondazione Inda*. [29/03/2022] <https://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2009/05/1-fusillo.pdf>.
- Giglioli, Daniele (2011), *Senza trauma*, Macerata, Quodlibet.
- (2014), *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo.
- Girard, René (ed. 1986), *La violenza e il sacro*, eds. O. Fatica, E. Czerkl, Milano, Adelphi.
- Lattanzi, Antonella (2021), *Questo giorno che incombe*, Milano, HarperCollins.
- Slimani, Leïla (2016), *Ninna nanna*, ed. E. Cappellini, Milano, Rizzoli.

Starnone, Domenico (2021), proposta di *Questo giorno che incombe* al Premio Strega. [29/03/2022] <https://www.premiostrega.it/02-questo-giorno-che-incombe/>.

Steiner, George (ed. 1986), *Antigones. The Antigone myth in Western literature, art and thought*, Oxford, Oxford University Press.

Tedeschi, Gennaro (2010), *Commento alla Medea di Euripide*, Trieste, EUT.

Wolf, Christa (ed. 2000), *Medea. Voci*, ed. A. Raja, Roma, Edizioni e/o.

Maria Giovanna Stati è dottoranda in Letterature, arti, media: la transcodificazione presso l'Università dell'Aquila con un progetto di tesi sulla caratterizzazione del personaggio nel romanzo contemporaneo. Ha pubblicato "Distruggere e distruggersi. Su una costante tematica nella narrativa di Houellebecq e Siti" (*Contemporanea*, 16, 2018) e "Il romanzo sovversivo. Provocazione e scandalo nella narrativa di Walter Siti e Michel Houellebecq" (in *Esclandre. Figures et dynamiques du scandale du Moyen Âge à nos jours*, a cura di D. Bisconti, D. Fabiani, L. Pierdominici, C. Schiavone, EUM, Macerata 2021). | Maria Giovanna Stati is a PhD candidate in *Letterature, arti, media: la transcodificazione* at the University of L'Aquila with a thesis on the characters in the contemporary novel. She published "Distruggere e distruggersi. Su una costante tematica nella narrativa di Houellebecq e Siti" (*Contemporanea*, 16, 2018) and "Il romanzo sovversivo. Provocazione e scandalo nella narrativa di Walter Siti e Michel Houellebecq" (in *Esclandre. Figures et dynamiques du scandale du Moyen Âge à nos jours*, ed. by D. Bisconti, D. Fabiani, L. Pierdominici, C. Schiavone, EUM, Macerata 2021).